Les relations fonctionnelles et matérielles des espaces liminaires de *La Modification* de Michel Butor

Badreddine Loucif
Doctorant, Université de Sétif

Synergies *Algérie* n° 14 - 2011 pp. 63-76

Résumé : A partir d'une approche interne de La Modification de Michel Butor, et en croisant des critères thématiques et des paramètres formels, tout en nous inscrivant dans le champ de la sémiotique textuelle, nous avons tenté de rapprocher les deux frontières du roman à savoir son incipit et son excipit en les considérant comme des lieux stratégiques qui encadrent ce récit fragmentaire. Nous avons pu déterminer la nature et la forme de leur réciproque relation ainsi que l'effet qu'a pu produire la disposition des fragments dans l'espace incipitiel et excipitiel et son incidence sur la lisibilité du roman globalement.

Mots-clés : incipit - excipit - fragment - structure - ampleur textuelle.

Abstract : As of an internal approach to La Modification of Michel Butor, and crossing criteria themes and formal parameters, while keeping within the field of textual semiotics, we tried to bring the two boundaries of the novel to know its incipit and plead with them as strategic places around that narrative fragments. We have determined the nature and form of their mutual relationship and the effect that could produce the arrangement of fragments in incipitial and excipitial space and its impact on the overall readability of the novel.

Keywords: incipit - pleads - fragment - structure - textual amplitude.

1. Introduction

Un roman est avant tout un texte, un tissu élaboré avec un matériau linguistique et langagier qui permet de l'identifier comme une entité douée d'une substance qui lui est propre. Un roman, et après tout comme toute œuvre d'art, doit se définir non seulement par ses caractéristiques stylistiques et rhétoriques mais aussi par ses limites matérielles. Dès lors, la notion de cadre ou de délimitation n'est pas seulement abordable du point de vue esthétique ou idéologique –car les questions qu'on se pose sur les limites d'un texte sont en relation avec une certaine vision du monde, mais aussi dans une perspective formelle. Le roman apparaît ainsi comme la représentation d'un modèle fini, encadré par un commencement et une fin, d'un univers sémiotique infini avec toutes ses virtualités linguistiques, thématiques ou idéologiques et peut être conçu « *comme [un] système clos, fermé, unifié, coïncidant avec l'ensemble hiérarchisé et*

autonome de ses configurations structurales internes» (Hamon, 1975 : 496). On peut être alors en droit de supposer une relation entre son commencement, l'*incipit,* et sa fin, l'*excipit,* pour tenter de trouver la nature de celle-ci.

La relation *incipit/excipit* a été abordée par la critique, dans son aspect fonctionnel, selon deux perspectives narrative et herméneutique, dévoilant des catégories de causalité et de motivation pour la première et les différents dispositifs d'articulation de sens qui se dégagent du rapprochement du début et de la fin de la deuxième.

Cela dit il n'y a pas forcément de lien direct entre les débuts et les fins du point de vue narratif, et comme « *l'espace graphique ne se réduit jamais à une transparence, à un médium neutre*» (Anis, 1988 : 18), nous préconisons l'étude de cette relation du point de vue structurel, mais pas dans son aspect le plus strict. Nous allons croiser des critères thématiques et des paramètres formels car dans notre corpus l'emploi du temps organise des séquences narratives fragmentaires en une structure temporelle qui fait office aussi de structure formelle et architecturale, et cela dans le but de rapprocher les deux frontières du roman en les considérant comme un encadrement du récit pour connaître le rôle de la mise en texte formelle dans le processus d'ouverture et de fermeture du texte littéraire. Pour ainsi dire, il sera question dans cet article d'étudier la dimension structurelle d'un roman fragmentaire.

L'intérêt particulier de ce travail est de permettre d'identifier et de délimiter les deux espaces liminaires partant de l'intime conviction que leurs délimitations est l'aboutissement de leurs définitions et la concrétisation de leurs notions. Cela nous aidera à mieux comprendre l'écriture fragmentaire comme technique scripturale et voir comment elle participe à la lisibilité globale du Nouveau Roman à travers justement ses espaces liminaires. Ce travail nous permettra également, et c'est ce que nous croyons le plus important, de mettre à nu l'armature textuelle d'un roman afin de connaître la façon avec laquelle il ajuste et aménage ses espaces intérieurs pour s'intégrer dans des espaces textuels et génériques plus vastes. Son autre intérêt, celui là d'ordre plus général, sera de penser la relation *incipit/excipit* comme une articulation complexe entre l'œuvre, sa structure, ses frontières et sa signification.

Cette analyse ne s'intéressera pas au titre du roman, ni à toute la « frange » textuelle ou graphique qui va de la première de couverture au premier mot du texte. Elle ne s'occupera pas non plus de tout l'après-texte qui s'étale du dernier mot à la quatrième de couverture. Ces éléments, quoiqu'ils apportent des informations supplémentaires, échappent le plus souvent à la volonté de l'auteur. Mais c'est surtout parce que cette « *zone indécise entre le dedans et le dehors, [est] elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte)*» (Genette, 1987 : 8)

Le début du parcours de cette présente étude sera consacré à la légitimation de ces notions quant à leurs applications à une écriture fragmentaire, puis elle ce focalisera sur cette relation *incipit/excipit*, premièrement sur son aspect matériel en supposant l'équivalence de leurs ampleurs matérielles et cela juste après avoir délimité leurs aires textuelles respectives ; deuxièmement sur l'aspect fonctionnel que peuvent jouer ces deux espaces liminaires en soutenant que la disposition des fragments y est significative. Les approches[1] antérieures sur la question des deux espaces liminaires du roman les

ont abordés séparément ; mais elles s'accordent sur l'existence de lieux, ou points stratégiques, qui lui servent d'articulations, facilitant sa lisibilité. Les rares chercheurs qui ont étudié l'articulation de ces deux lieux stratégiques ont conclu qu'il existe une relation de symétrie, du moins d'interdépendance qui les unirait : un état initial subit des transformations (des enchaînements de type causaliste) et devient un état final. Armine Kotin Mortimer, qui a étudié l'enchaînement début/fin en traitant les débuts comme ce qui rendait possible les fins, est arrivée à conclure qu'il existe un certain « *équilibre [narratif, qui lui] fait penser que la fin sera en quelque manière préfigurée dans le début* » (Mortimer, 2007) affirmant que pour forger un tout, la fin doit renvoyer au début accomplissant explicitement ce que l'*incipit* permet. L'équilibre, en ce qui nous concerne, nous le présumons à propos de la matérialité textuelle.

Ce qui est valable pour le conte, le mythe ou toute autre narration traditionnelle, ne l'est pas dans un récit néo-romantique car il enfreint la logique de cause à effet accentuée parfois par les distorsions entre le temps pseudo-réel et le « pseudo-temps » (Genette, 1972 : 78) qui rendent l'enchaînement début-fin difficilement catégorisable. Alain Robbe-Grillet, dans *La Jalousie*, laisse des pans entiers de blanc qui accentuent l'aspect problématique de cette relation et confie à son lecteur, plus soucieux de réalisme, le soin de les combler à sa manière et de choisir l'enchaînement qui mène d'un début vers une fin, de telle sorte qu'il peut résumer l'histoire racontée à la façon d'un récit traditionnel, ce que confirme Edouard Saïd lorsqu'il affirme que l'homme est poussé, par son besoin émotif et imaginatif d'unité, à mettre de l'ordre.

Il faut préciser toutefois que la quasi-totalité des études menées sur ces espaces liminaires ont été faites sur des romans réalistes, naturalistes ou classiques, et que très rares sont ceux menés sur des Nouveaux Romans, de surcroît fragmentaires.

La question de la légitimité de ces notions appliquées à l'écriture fragmentaire inhérente au Nouveau Roman se pose dès lors. Car ces écrivains pratiquent une certaine esthétique de l'indécidable qui caractérise des textes confus et complexes, où le sens est subverti et l'architecture éclatée. Le Nouveau Roman possède des débuts qui rompent avec les modèles canoniques du genre où ils sont supposés être les « *moments de contacts* » (Del Lungo, 2003 : 14) entre l'auteur et le lecteur où les deux parties signent un contrat, celui d'une lisibilité optimum que le Nouveau Roman fait tout pour déconcerter et demande à un lecteur *volontaire* de construire du sens au contraire du lecteur modèle à qui le sens s'offre à lui selon la norme des textes du XIXème siècle où c'est le mythe de la représentation qui servait de modèle.

Très souvent, les procédés d'ouvertures et de fermetures utilisés dans les romans réalistes ou classiques sont mimés par le Nouveau Roman et cela pour mieux les contester. Les exemples ne manquent pas : I. Calvino, S. Beckett, et bien d'autres. Ces *incipit* ne veulent en aucun cas trouver un appui référentiel pour provoquer un effet du réel. Dans le Nouveau Roman le langage se centre sur lui-même et pas sur ce qu'il raconte, l'histoire n'est qu'un prétexte, elle est au service de l'écriture et pas le contraire.

L'étude des espaces liminaires est d'autant plus justifiée que cette écriture –et ce qui la caractérise le plus, sa discontinuité, du moins concernant notre corpus- est un perpétuel commencement et cela à chaque nouveau fragment : c'est le commencement et la fin pour le plaisir de commencer et de finir. C'est le commencement et la fin qui se répètent

démultipliant les possibilités de l'écriture et donnant la priorité aux jeux formels et renouvelant sans cesse les closes du contrat sans pour autant le résilier. « *Aimant à trouver, à écrire des débuts, [l'auteur] tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisir* » avouait Roland Barthes (1975 : 98) à propos de son ravissement concernant ce genre d'écriture. Et même si un texte se présente sous une forme monolithique, ne possédant pas de signes de ponctuation, par exemple, à un moment ou l'autre il va montrer des signes de « faiblesse » qui permettront de déceler une *fracture* d'ordre formel ou thématique redonnant sa légitimité à une délimitation qu'on pourrait qualifier de stratégique. L'autre aspect de l'écriture fragmentaire, cette fois-ci sémantique, est l'apparente incohérence des textes qui ne le sont pas en réalité, car d'après des études récentes[2] la cohérence résulte de l'enchaînement linéaire des séquences mais aussi de leur dimension configurationnelle qui envisage un texte comme un tout.

Ce qui caractérise également l'écriture néo-romantique et qui pourrait mettre l'application de ces notions comme points stratégiques en péril, c'est sa fin ouverte et dynamique qui s'oppose à l'un des trois modes de clausularité à savoir : la finition[3]. Un texte non fini (au sens de finition) serait pareil à un meuble sans polissage, par exemple, et c'est à l'acheteur (le lecteur) de le faire polir. Franck Wagner a résolu ce questionnement en affirmant que l'ouverture d'un texte dont la finalisation est restée en suspend, peut passer pour une structure d'appel à la relecture. Ainsi le fameux contrat de lecture est modifié et sans cesse rectifié à chaque repassage par *la case de départ*. Reste la réelle difficulté, méthodologique cette fois-ci, qui consiste à penser les rapports du début et de la fin dans le cadre d'une synchronie potentielle (celle de la matérialité du texte), et qui ne peut l'être que sur le mode diachronique consubstantiel à l'activité lectrice. Cet obstacle peut être contourné en précisant l'acception du terme « lecture ». Dans ce travail, il s'agit de *lecture inscrite* et non d'actualisation (au sens d'Eco) par des lecteurs réels. Il est à noter que, dans la pratique, on ne peut échapper aux deux activités consubstantielles que forme le couple écriture/lecture.

2. L'ampleur textuelle

Il ne serait pas raisonnable d'avoir un *incipit* d'une phrase ou d'un paragraphe, et à l'autre bout du roman, un *excipit* de plusieurs pages. Car, à l'étendue textuel de l'*incipit*, c'est-à-dire du matériau qui a été nécessaire pour instaurer une certaine stabilité, pour dicter un bon nombre de clauses du contrat de lecture, et pour poser quelques problèmes et questionnements, doit correspondre, plus ou moins, la même étendue textuelle, à l'*excipit*, qui réponde à ce que contient l'*incipit* et qui permette de faire disparaître l'instabilité, de concrétiser l'*épuisement*[4] qui ne se réalisera que lorsque toutes les possibilités narratives seront exténuées et permettra « *de préparer et de signifier l'achèvement de la narration.* » (Ben Taleb, 1984 : 131)

Avant de montrer cette équivalence matérielle incipitiel et excipitiel, il est nécessaire de délimiter leurs espaces respectifs pour pouvoir les comparer. L'une des difficultés qui a fait que ces notions sont restées d'actualité c'est la délimitation de leurs objets d'étude qui est demeurée toujours en suspens : ce que recouvre le terme *incipit*, en ce qui concerne son ampleur bien sûr, oscille entre le premier mot, la première phrase, et repousse même sa limite jusqu'à la fin du premier chapitre donnant raison à Genette qui qualifie l'*incipit* et l'*excipit* de zones «*indécises*» entre le dedans et le dehors du texte, les considérant comme des «*péritextes*».

Pour délimiter ces deux espaces liminaires, nous avons adopté, concernant l'*incipit*, les critères de Del Lungo (2003 : 52) caractérisés par : tout changement de temporalité du récit, tout passage d'un type de discours à un autre, ou tout changement de voix ou de niveau narratif. Concernant l'*excipit*, nous avons opté pour ceux de Guy Larroux (1995 : 30) déterminés par : tout changement qui affecte le temps, tout changement du genre du discours, tout changement de voix de la personne. La similitude entre les critères de délimitation de l'une à l'autre des extrémités du récit est évidente.

De plus, lorsque Larroux parle de *démarcateurs* qui marquent tout changement ou rupture de l'homogénéité du récit qui « autonomise » l'*excipit*, Del Lungo, lui, évoque *un effet de clôture* ou de *fracture* qui isole la première unité du texte. En définitive délimiter l'incipit et l'excipit reviendrait à la condition nécessaire d'identifier une *unité textuelle liminaire*, grâce à des critères qui se ressemblent plus ou moins.

Cela confirme, encore une fois, l'existence d'une relation qui les lie, mais pose problème quant à leurs applications en même temps sur le même récit. Théoriquement, cela serait délicat si par exemple on prenait les deux critères suivant : Pour délimiter l'*incipit* il faudrait détecter un *changement de temporalité* ; et pour délimiter l'*excipit*, relever *un changement qui a affecté le temps*. Cela ne serait possible que dans deux cas : dans le premier, le récit qui pourrait se prêter idéalement à la pratique, devrait adopter en son *incipit* un temps de narration, puis un autre temps dans le corps de son texte, puis un troisième en son *excipit*. Le deuxième serait un cas extrême, où l'*incipit* finirait là où commencerait l'*excipit,* où chacun adopterait un temps de narration qui lui est propre. Et de même avec les autres critères.

Ce qui rend encore plus difficile l'opération de délimitation c'est que ces critères ne concernent pas spécifiquement des espaces : « *Tous ces procédés [clausulaires] ne sont ni nécessaires ni suffisants, peuvent être rencontrés à n'importe quel endroit du texte, et provoquent un arrêt (perception d'une rupture, (….) effet de rétroaction) comme n'importe quel autre fait stylistique*.» (Hamon, 1975 : 526)

Del Lungo lui-même avoue que ces fractures textuelles peuvent se multiplier, rendant très arbitraire le choix de la principale. Ce qui fait que les limites de l'*incipit* sont « *mobiles et incertaines et* (que leur) *ampleur peut varier considérablement suivant les cas*. » (Del Lungo, 2003 : 54)

Concernant le critère temporel de délimitation de l'*incipit* dans *La Modification* nous avons remarqué un passage du passé-composé au présent et cela dès la première phrase–paragraphe : « Vous *avez mis* [passé-composé] le pied gauche sur la rainure (…), et de votre épaule droit vous essayez [présent] (…)[5] » (L.M. p. 496). Si on se base spécifiquement sur ce critère, l'ampleur de l'*incipit* se réduirait à la seule première phrase ce que Del Lungo se refuse d'envisager.

À première vue, et après avoir appliqué les autres critères de Del Lungo, le premier blanc marqué, un peu plus important que ceux présent entre les paragraphes, représente *la fracture* qui désigne la limite de l'incipit. Pour confirmer cette délimitation, nous avons voulu voir si en cet espace s'actualisent toutes les fonctions de l'*incipit* qui doivent être remplies, même de façon implicite ou moins évidente.

Del Lungo en distingue quatre : les fonctions *codifiante, thématique, informative et dramatique*. Cette dernière est confirmée par le passage du temps passé au temps présent qui a pour effet de placer le lecteur dans le vif du sujet, au milieu d'une action qui a déjà commencé, c'est l'*in medias res*. Dès le premier mot de *La Modification* « Vous », pronom, dont l'emploi inhabituel et judicieux implique le lecteur et lui fait prendre part dans cette histoire qui se décrit et se ressent au moment même où l'action se passe : « *Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droit vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture…* »

La fonction informative concerne les informations sur le texte lui-même : sur son sujet, sur le référent et l'univers fictionnel. On peut dire qu'il s'agit d'une raréfaction plutôt qu'une saturation informative, puisque l'auteur dissimule des informations qu'il dévoile au fur et à mesure. L'auteur, dans cet espace du texte, met en scène tous les éléments qui feront le décor et les personnages du récit. En ce qui concerne la temporalité référentielle, elle est précise et permet l'ancrage au réel assez facilement par la multiplication des indications de l'heure. On peut dire que la fonction informative est remplie dans cette zone, ainsi délimitée.

La fonction thématique est aussi vérifiée, car cet espace présente les thèmes qui vont être développés dans la suite du récit. La relation qui lie cet *incipit* et le reste du texte est, selon Del Lungo, dite directe parce que dans l'*incipit* de *La Modification* sont présents d'emblée presque tous les thèmes essentiels qui auront une relation avec la suite du texte. Le rôle de la thématisation a pu être vérifié grâce à la relation entre plusieurs champs lexicaux ou sémantiques et les thèmes qui leur correspondent dans la suite du texte et plus particulièrement dans l'*excipit*.

Outre les indications sur le genre et le style qu'a su assurer la fonction codifiante, l'*incipit* doit, à travers des indices autoréférentiels, élaborer un code pour parfaire la lisibilité de l'histoire du roman, et contenir *un mode d'emploi* qui permette de comprendre le fonctionnement du récit. Délimiter l'*incipit* au premier blanc marqué ne permet pas de répondre à cette exigence, ni d'ailleurs le deuxième blanc : au premier, le lecteur pourrait croire qu'il y a simplement un retour en arrière, comme cela se fait couramment dans le roman classique (sauf peut être la façon avec laquelle s'est produite cette anachronie) ; au deuxième blanc le lecteur va commencer à comprendre qu'il s'agit au moins d'une mise en forme.

Mais c'est vers la fin du premier chapitre, que le lecteur va se rendre compte que les blancs marqués sont utilisés comme un procédé non seulement formel, mais aussi structurel, qui donne une unité au premier chapitre et explique le fonctionnement de la « mécanique » (qui caractérise tous les autres chapitres) de ce récit. Alors il faut étendre la limite de l'*incipit* à la réelle première facture, celle qui délimite l'*incipit* à la fin du premier chapitre. Et ce n'est que là qu'on peut parler réellement d'unité, la première du récit, où celui-ci effectue le premier retour sur lui-même, explicité par la dernière phrase du premier chapitre (l'*incipit*) : « *C'est le mécanisme que vous avez remonté vous-même qui commence à se dérouler presque à votre insu.* » (L.M. p. 504). Ce critère du « premier retour du récit sur lui-même » nous le devons à Jean-Louis Cornille (1976 : 46) qui l'a adopté pour délimiter l'*incipit* de l'*Etranger* de Camus, qui, selon lui manifeste un effet de clôture ; et c'est le cas avec le premier chapitre de *La Modification*.

Cet effet de clôture est réalisé grâce à l'encadrement qui caractérise le premier chapitre : le récit commence par la séquence du présent et revient vers la fin du chapitre à la même séquence pour la clore ; ce chapitre commence par la montée de Delmon dans le compartiment et finit par sa sortie de ce même compartiment. Ainsi, *et* de par ces caractéristiques, cet *incipit* participe à la structure globale du récit en en donnant le mode de fonctionnement. Ce qui nous a fait envisager le premier chapitre comme l'*incipit* de *La Modification*.

On peut dire d'ores et déjà que la délimitation de l'incipit doit se faire à travers la fonction qu'il remplit et cela pour pouvoir faire le tri parmi tous ces critères de délimitation et choisir le plus approprié.

Pour délimiter l'excipit, nous devons, si on voudrait suivre le conseil de Guy Larroux, «*remonter le texte à partir de son point final, moins à la recherche de signaux déclarés que d'éléments introduisant dans le contexte final une dose plus ou moins forte d'hétérogénéité*» (Larroux, 1994 : 251). Hormis le blanc maximum qui vient après le point final qui marque avec évidence la fin de la matérialité textuelle du roman, il existe d'autres signaux, comme par exemple le changement de temps. Le dernier blanc marqué qui sépare les deux derniers fragments du roman n'est pas significatif, comme on la vu lors de la délimitation de l'incipit. Il ne peut être alors considéré comme un critère sûr pour délimiter l'excipit.

D'autres signaux sont présents dès le début du dernier chapitre comme cette référence au départ : « *Il y a ce livre que aviez acheté au départ, non lu mais conservé tout au long du voyage* » (L.M., p. 669) ce qui veut dire, implicitement, que ce voyage touche à sa fin. On peut mettre en lumière d'autres signaux grâce aux relations des protagonistes réels ou fictifs de la communication intra ou extratextuel, comme le préconise Philippe Hamon où l'*excipit* est « *un endroit (…) de mise en phase, entre (…) énoncé et énonciation* » (1975 : 513)

Prenons par exemple la dernière phrase du roman « *Vous quittez le compartiment* » (L.M., p. 677) l'énoncé prend le soin d'assumer lui-même de par sa thématique majeure, le voyage, sa fin. Pareil au silence, à la mort, ou toute autre forme d'extrême, qui font écho à leur deuxième pôle. « Vous quittez » le compartiment (lors de l'arrivée) répond à « vous vous introduisez » (L.M., p. 495) dans ce même compartiment (lors du départ), l'une des premières phrases du roman. L'*excipit* peut être détecté par une instance énonciante-écrivante (Hamon, 1975 : 514) qui commente sa propre trajectoire, particulièrement présente dans cet endroit du texte.

La présence du « je » qui entame le dernier chapitre marque, quant à elle, une intrusion d'un narrateur-énonciateur qui se dévoile après ce « vous » le rendant un peu anonyme où il cesse d'interpeller le lecteur, pour prendre en main son récit, c'est ce que va essayer de faire Delmont-l'auteur tout au long du dernier chapitre où la tendance générale était un discours rétroactif, explicatif, où il faisait une récapitulation de tout ce qu'il avait vécu, par l'intermédiaire notamment du livre ; ce que Hamon (1975 : 514) désigne par une « évaluation modalisante » ou au contraire « un témoignage assertif du conteur» qui caractérise l'*excipit*.

On vient de le voir, les signaux du commencement de la fin sont disséminés là et là-bas, dans tout le dernier chapitre ; et devant leur multiplicité, la question du choix du plus pertinent d'entre eux se pose, d'autant plus que le procédé de la lecture rétroactive de Larroux ne stipule pas l'obligation de désigner *le premier* signal rencontré comme *Le signal principal* ou pas.

Le choix de ce signal pourrait être guidé par la distinction effectuée par Philippe Hamon entre la fin, la finalité et la finition. En effet, la fin du texte, c'est-à-dire son *excipit* « est liée à celui de sa *finalité* (de sa fonction idéologique (…)), ainsi qu'à celui de sa *finition* (au sens traditionnel de « clôture », de cohérence interne, de « fini » stylistique et structurel) » (Hamon, 1975 : 499)

Pour réaliser cette *finition* dans *La Modification*, toutes les séquences narratives qui ont été entamées (ouvertes) dans l'*incipit* et dans le corps du texte, doivent être terminées (fermées), car du point de vue narratif, dans cette « *quantité* finale[6] » de l'espace excipitiel, toutes les données du récit doivent aboutir à leurs fins, les questionnements narratifs seront résolus, aucun fil (narratif) ne doit dépasser, ainsi que toutes les possibilités narratives auront choisi une voie, un aboutissement parmi les voies potentielles qui peuvent s'offrir à eux.

L'étendue textuelle dans laquelle s'est effectuée cette finition est le dernier chapitre où toutes les séquences passées et futures sont présentes pour la dernière fois tout en signifiant dans leurs derniers paragraphes l'achèvement de la narration et le sentiment que Delmon a pris des décisions fermes qui ne seront pas modifiées :

Toutes les séquences narratives présentes dans le dernier chapitre ont alors pour fonction de *finir* (au sens de finition) le texte et clore ce qui a été ouvert. Ce qui nous fait envisager ce dernier chapitre comme étant l'*excipit* de *La Modification*. Délimiter l'excipit, à l'instar de l'incipit, comme on vient de le voir plus haut, ne peut se faire qu'en se basant exclusivement sur des critères formels, ces derniers doivent être combinés avec des données thématiques pour mieux cerner ces espaces. L'ampleur textuelle correspondante à l'*incipit* est de 8,91 pages, et celle de l'*excipit* est de 8,15 pages. Ces deux valeurs montrent bien qu'il y a effectivement une équivalence. L'autre versant de cette relation *incipit/excipit* concerne, comme nous l'avons énoncé plus haut, l'aspect fonctionnel mis en œuvre par la disposition des fragments que nous présumons significative dans ces deux espaces liminaires ainsi délimité.

3. La disposition des fragments dans les espaces liminaires

L'histoire de *La Modification,* sans sa mise en texte, est somme toute banale : Delmon qui a l'intention de quitter sa femme, prend le train de Paris – Rome rejoindre sa maîtresse pour l'informer de ses projets avec elle. L'auteur, pour éviter de tomber dans ce phototype, a su jouer de façon systématique de cette histoire et du récit qu'il nous en propose : à partir du présent de ce voyage principal sont évoqués le passé, grâce à des souvenirs, et le futur, à travers des projets ; les trois temps se manifestant dans le récit par des monologues intérieurs. Butor, pour rendre son travail plus intéressant, a dupliqué le temps narré. Cette duplication est pertinente non seulement sur le plan romanesque, mais aussi sur le plan structurel car elle va au-delà de la simple réorganisation des éléments d'une histoire en récit. Les différentes périodes de la vie

de Delmon constituent des séquences narratives ; chaque séquence est découpée en fragments dont l'agencement et l'ordre sont significatifs dans les espaces liminaires et participe à la mise en forme générale du texte et à son encadrement, ce que nous allons essayer de démontrer. Concrètement cela consistera à montrer que la disposition des fragments crée dans l'espace incipitiel une sorte de programme structurel, et dans l'espace excipitiel un effet de clôture.

3.1. Le programme structurel

Nous nous sommes appuyée sur le travail de Françoise van Rossum-Guyon qui a remarquablement formalisé le montage de ces différentes séquences. Ce roman donc est non seulement divisé en parties et chapitres, mais chacun de ces chapitres est articulé en fragments identifiables par un blanc marqué qui les sépare. On peut distinguer deux sortes de fragments :

1. Des fragments narratifs relatifs aux séquences narratives A, B, C, D, E qui peuvent être présentées brièvement comme suit :

- A désigne le présent de la narration, celui du voyage principal.
- B désigne le futur.
- C désigne un passé très proche qui raconte ce qui s'est passé depuis la semaine dernière aux heures qui précèdent la montée dans le train.
- D désigne un passé relativement proche, d'il y a un ou deux ans.
- E désigne un passé assez lointain, de trois à vingt ans.

2. Des fragments descriptifs, au nombre de cinq aussi, composés d'un seul paragraphe, voués uniquement à des descriptions circonstancielles du temps présent qui permettent au lecteur de «coller les morceaux» du récit et de s'y retrouver grâce à des motifs récurrents qui semblent indiquer la même chose : à tel motif correspond telle séquence narrative. Ces fragments peuvent être à leur tour représentés par des lettres (a, b, c, d, e[7]).

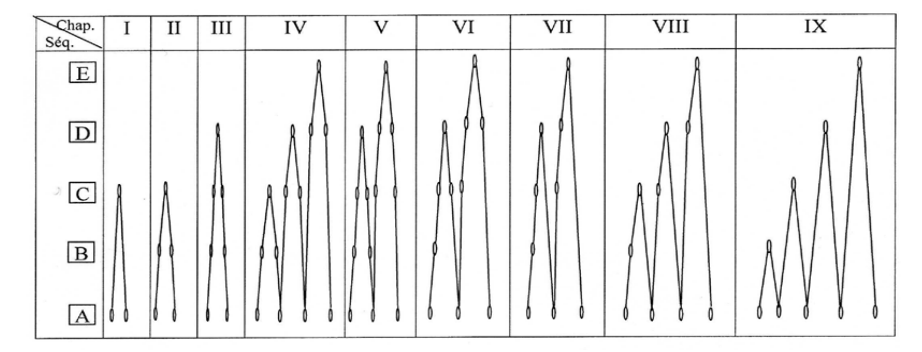
Pour montrer que la disposition des fragments dans l'espace incipitiel est un programme structurel, il faut identifier les instructions qui le précisent et s'assurer de leur exécution dans les chapitres suivants. Effectivement, l'*incipit* délimité, comme on l'a vu précédemment par le premier chapitre, a énoncé un programme structurel qui s'est constitué par les instructions suivantes : commencer par le fragment narratif (A), puis enchaîner avec une séquence quelconque (B, C, D ou E) pour revenir obligatoirement à la séquence du présent (A) et cela sans passer par les fragments descriptifs, intermédiaires. Cet ordre d'exécution a marqué du même coup un autre fait tout aussi important qui est celui d'une symétrie structurelle réalisée grâce à cette disposition fragmentaire dans ce chapitre. Elle est définie par la présence du même nombre de fragment de part et d'autre d'un ou de plusieurs axes de symétries situés entre les fragments (A) qui ouvrent et ferment le même chapitre.

Ce programme a été exécuté par tous les chapitres suivants sans exception. En effet, tout en introduisant de nouveaux fragments, les chapitres intermédiaires gardent une charpente structurelle analogue au premier chapitre en reprenant les mêmes instructions. Le deuxième chapitre, par exemple, a introduit la séquence (B) des deux côtés, ascendant et descendant, de la courbe pour se plier à la règle de la symétrie tout en commençant et finissant par la même séquence (A) (voire le tableau ci-dessous[8]). Pareillement, la

symétrie est manifeste dans tous les chapitres[9], même dans les moins probables comme le sixième et le septième qui ont chacun le même nombre de fragments dans les deux segments descendant et ascendant. Le chapitre VII, possède deux (02) fragments dans les deux segments ascendants et zéro fragment dans les deux segments descendants.

Ce programme ainsi élaboré et défini dans cet espace, a participé à la mise en forme textuelle du roman fragmentaire. Le texte de *La Modification* a alors produit son propre programme génératif qui a contribué à sa lisibilité.

Dans cette entreprise de délimitation qui vise après tout la parcellisation et l'autonomisation des espaces intérieurs de ce récit, on a pu identifier l'incipit et l'excipit comme étant des chapitres, les liminaires de ce roman. Et comme le premier de ces chapitres, l'incipit, s'est institué en un programme structurel qui s'est appliqué dans tous les chapitres qui l'ont suivi, ces chapitres intermédiaires peuvent prétendre eux aussi à une autonomisation qui les considérera comme des unités formelles à part entière.



On peut dire enfin qu'à l'instar du programme narratif qui expose toutes les données narratives, énonciatives et informationnelles d'un roman dans son *incipit*, un programme structurel pourrait jouer, dans ce même espace, un rôle dans le « protocole de lecture » (Dubois, 1973 : 491) dans un texte fragmentaire. Autrement dit, des données relatives à la dimension structurelle -en plus de ceux d'ordre sémantique- peuvent éclairer à leur tour la textualisation d'un roman. Ce qui fait, bel et bien, du roman fragmentaire un système avec toute son acception systémique, car, au vu du premier concept de la systémique, *l'effet textuel* réside davantage dans le mode d'organisation de ses éléments que dans la nature de ceux-ci.

3.2. L'effet de clôture structurelle

Parmi les procédés recensés qui créent un effet de clôture pour annoncer l'imminence de la fin, on peut distinguer le ralentissement et l'accélération. En poésie, par exemple, le vers de chute est particulièrement dense ; il concentre en lui le total du compte des syllabes pour le moins grand nombre possible de mots et cela en ralentissant le haut débit qui le précède avec des mots polysyllabiques. Pour ce qui est de l'accélération, le procédé le plus simple « *consiste à répéter, à des intervalles plus rapprochés, un même segment textuel déjà répété dans [un] texte à intervalles plus grands.* » (Hamon, 1975 : 524)

Ces procédés qui sont facilement repérés dans les textes brefs le sont moins dans les textes longs tels que les romans. Ces difficultés sont accentuées surtout par *le temps de la lecture* et la capacité de la mémoire du lecteur à garder en tête les *échos* de ces segments, surtout si la lecture s'étale sur plusieurs jours et le texte à lire sur plusieurs centaines de pages.

Pour pouvoir utiliser ce procédé dans des textes longs, il faudrait y trouver des segments facilement repérables. Nous pensons que les fragments qui caractérisent *La Modification* peuvent jouer ce rôle dans la mesure où ils possèdent leurs propres unités formelles identifiables à n'importe quel lieu du texte.

Pour détecter le moindre changement de cadence nous avons adapté la notion de vitesse du récit qui, selon Gérard Genette, se définit «*par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesuré en seconde, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesuré en lignes et en page*[10]. » (Genette, 1972 : 122).

Cette notion qui peut être efficace pour calculer l'accélération ou le ralentissement d'un récit fait intervenir des données quantitatives : d'une part relatives au temps de l'histoire racontée (mais mesurables si elles sont explicitées) et de l'autre à la matérialité physique du roman, à son nombre de page. Ce qui la rend capable aussi de mesurer la fréquence de la présence des fragments narratifs de *La Modification* dans chaque chapitre.

Le calcul de la vitesse du récit pourrait être envisagé comme étant le rapport entre le nombre de fragments narratifs (A) dans un chapitre, et le nombre de pages de ce même chapitre :

$$\text{La vitesse du récit} = \frac{\text{Le nombre de fragments (A) dans un chapitre}}{\text{Le nombre de pages de ce même chapitre}}$$

Les données recueillies figurent dans le tableau suivant :

Chapitres	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Le rapport	$\frac{2}{8.91}$	$\frac{2}{15.51}$	$\frac{2}{26.21}$	$\frac{4}{20.39}$	$\frac{3}{21.65}$	$\frac{3}{22}$	$\frac{3}{25.29}$	$\frac{4}{22.83}$	$\frac{5}{8.15}$
La vitesse	0.244	0.128	0.076	0.196	0.138	0.136	0.118	0.175	0.613

Il apparaît nettement qu'il y a effectivement une accélération dans le dernier chapitre. Elle est mise en évidence par les valeurs des vitesses des chapitres qui le précèdent et qui ont créé un contraste évident :

$$0.118 < 0.175 < 0.613.$$

La seule autre vitesse, un peu élevée relativement à celle du dernier chapitre, est celle du premier chapitre qui est elle aussi mise en évidence par les valeurs des vitesses des chapitres qui la suivent : 0.244 > 0.128 > 0.076, mais elle reste nettement inférieure à elle (un peu moins de sa moitié). Cette accélération relative du premier chapitre pourrait

être interprétée comme une intention de faire entrer le lecteur le plus vite possible dans le récit, mais il ne peut aller au-delà de cette vitesse, il est freiné, si l'on peut dire, par les tensions qui caractérisent tout incipit, à savoir : informer et intéresser, expliquer et avancer. Notre choix s'est porté sur le fragment A en le désignant comme le segment textuel à cause de son statut privilégié dans le récit : il est le présent de la narration, le temps du voyage central par rapport auquel tous les autres temps s'organisent : c'est à partir du présent que sont évoqués les souvenirs passés et les projets futurs.

Mais pour rendre cette analyse purement structurelle, nous devons prendre en considération tous les fragments confondus, peu importe leur temporalité, et calculer la vitesse générale du récit. Le résultat est le même : La vitesse dans le dernier chapitre est clairement supérieure à toutes les autres, surtout celles des deux derniers chapitres qui la précèdent (1.104 > 0.438 > 0.355). Les résultats précédents tendent vers la même conclusion : Il y a une accélération manifeste dans le dernier chapitre (l'*excipit*), qui crée un effet de clôture. Cet effet de clôture ne s'est pas réalisé forcément à cause de la disposition et de l'agencement des fragments, ni de leurs qualités temporelles, comme nous l'avons supposé, mais grâce uniquement, à la fréquence de tous les fragments confondus dans un intervalle textuel déterminé. L'effet de clôture est en relation avec la cadence des fragments textuels plus qu'avec la nature temporelle de ceux-ci. De ce fait, on peut dire que ces procédés d'accélération ou de ralentissement peuvent être appliqués aux textes longs, mais fragmentaires, du moment que l'on peut y distinguer les segments textuels appropriés permettant de détecter tout changement de vitesse grâce à leur disposition.

4. Conclusion

Le moins qu'on puisse dire c'est que la disposition des fragments dans les espaces incipitiel et excipitiel est significative. Elle a participé aux procédés d'ouverture et de fermeture et à l'encadrement global du récit. Nous pouvons la désigner par le terme *tactique*, terme employé par Bloomfield en linguistique pour désigner « *la disposition grammaticale conventionnelle susceptible d'être porteuse de sens* » (Dubois, 1973 : 482) car l'aspect matériel à travers la disposition des fragments a concouru à un sens et surtout à un rythme qui ont contribué à la lisibilité du récit. En envisageant un texte littéraire comme un espace langagier parcellisable et en autonomisant partiellement ses différentes parties, on peut mesurer le pouvoir et l'influence de ces espaces liminaires dans leur interaction sur la totalité du texte.

A partir de là, nous pouvons croire que l'analyse d'un texte littéraire peut être appréhendée par le biais de l'articulation de ses lieux liminaires et par l'architecture de ses espaces textuels internes et de leurs ampleurs. En étendant cette étude à plusieurs romans de plusieurs genres, ou écoles, et en dégageant les régularités dans leurs structures, on pourrait arriver à une sorte de typologie des caractéristiques d'ouverture dans leurs relations avec celles de la fermeture afin de mieux comprendre la dynamique interne qui a permis la production et la lisibilité d'un texte littéraire.

Nous pourrons arriver également à mieux cerner la notion de genre à travers l'analyse de l'ampleur textuelle des espaces liminaires propres à chaque genre car nous présumons qu'il y a une équivalence entre l'ampleur textuelle de ces deux espaces liminaires en général qui serait proportionnelle à l'ampleur globale du texte entier. Dans le cas de *La Modification*, elle représente environ 4,8%. En définitive un texte fragmentaire,

réputé moins accessible qu'un texte dit «classique», a pu offrir d'autres indices moins probables grâce aux données matérielles et structurelles qui ont fourni une dimension configurationnelle qui peut être consubstantielle à ce genre d'écriture.

Notes

[1] Deux dans l'essentiel, la première est d'obédience sociocritique, l'autre s'inscrit dans le champ de la sémiotique textuelle.
[2] Faites notamment par le Groupe µ (1990 : 201).
[3] Les deux autres étant : fin et finalité ; Distinction faite par P. Hamon (1975 : 499).
[4] Le terme est d'A. J. Greimas (1976 : 262).
[5] Notre corpus, *La Modification* de Michel Butor, sera abrévié dans cet article par (L.M).
[6] L'expression est de Ben Taleb (1984 : 13). Nous soulignons le terme quantité en ce qu'il désigne, d'une façon latente, le côté matérielle de cette espace.
[7] Pour plus de détails nous vous renvoyons l'étude de Françoise Rossum-Guyon. (Voire la bibliographie).
[8] Repris de Jean Ricardou (1990 : 54-55) qui l'a lui-même repris de Rossum-Guyon (1970 : 249) sous forme de tableau.
[9] Comme l'a déjà souligné Jean Ricardou (1990 : 55).
[10] Mais cette analyse est « dépourvue de toute véritable rigueur » (Ibid., p. 123) selon Genette lui-même, car l'histoire narrée peut très bien se passer de repères temporels explicites).

Bibliographie

Anis J., Chiss J.-L. & Puech, Chr. 1988. *L'écriture. Théories et descriptions*. Bruxelles : De Boeck.

Barthes, R. 1975. *Le Plaisir du texte*. Paris : Le Seuil.

Ben Taleb O. 1984. « La Clôture du récit aragonien ». *Le Point final*, Acte du colloque international de Clermont-Ferrand. Clermont-Ferrand : Publication de la faculté des lettres et des sciences humaines.

Butor. M. 2006. *La Modification* in *Œuvres complètes*, t. I, Paris : La Différence, pp. 495-677. (1079 p.)

Cornille, J-L. 1976. « Blanc, semblant et vraisemblance. Sur l'*incipit* de *L'Etranger* ». *Littérature* n°23.

Del Lungo, A. 2003. *L'Incipit romanesque*. Paris : Seuil.

Dubois, J. 1973. « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste ». *Poétique* n°16.

Dubois, J. et al. 1973. *Dictionnaire de linguistique*, Paris : Larousse.

Genette, G. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil.

Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris : Seuil.

Greimas A. J. 1976. *Maupassant.La sémiotique du texte*. Paris : Le Seuil.

Groupe µ. 1990. *Rhétorique de la poésie*, Paris, Le Seuil.

Hamon, P. 1975. « Clausules ». *Poétique,* n° 24.

Larroux, G. 1994. « Mise en cadre et clausularité ». *Poétique* n° 98.

Larroux, G. 1995. *Le Mot de la fin, la clôture romanesque en question*. Paris : Nathan.

Mortimer, A. K. « L*es débuts et fins, un enchainement forgé »,* « les débuts-et-fins, un enchaînement forgé », in Fabula [en ligne], 2007. URL, http://www.fabula.org/colloques/document666.php (consulté le 10/06/2008).

Ricardou, J. 1990. *Le Nouveau Roman* [1973], suivi de « Les raison de l'ensemble ». Paris : Seuil.

Rossum-Guyon (van), F. 1970. *Critique du roman*, Paris : Gallimard.